

стороны театра здесь отсутствует совершенно. Оценивать, так или иначе относиться к якобы объективно показываемой действительности — дело зрителя: пусть он этим занимается, если хочет.

Дело театра — вызывать сочувствие к каждому герою, заставить зрителя сопереживать ему и, таким образом, прибавить героя к зрителю, сделать его душевно-близким зрителю, родным. Герои это те же люди, которые сидят в зрительном зале. Зритель приходит в театр и находит там на сцене своих друзей, своих добрых знакомых, своих родственников: мать, брата... К. С. Станиславский радовался тому, что зритель ходит в Художественный театр на «Трех сестер» или «Дядю Ваню» не как в театр, а как в гости к Прозоровым или к Войничам. Театр превращается в гостиницу (удобную и уютную), где сидят одна большая семья, — я действующие лица пьесы, я артисты, и толкуют о своих делах и нуждах, радуются и печалью российской действительности. Здесь нет ни притворства, ни лживости, — каждый по-своему прав, здесь нет ни «положительных», ни «отрицательных»: все люди, все человечески...

Идеалистический индивидуализм, расчленявший человеческую личность, как замкнутую, в себе самодостаточную личность, «общечеловеческая» мораль, как этический основа, на которой строится образ (отсюда моральное оправдание образа) «внеличностный», объективный, и, как следствие его, пасивное отношение к действительности, и, сле-

довательно, полная апатичность, — вот наиболее характерные признаки, разумеется, глубоко классового социально-философской установки натурально-психологической театральной школы.

Отсюда ряд последствий театрального парадокса.

Во-первых, натурализм, убивающий всякую театральность, принят психологического содержания над формой, т.е. субъективного над объективным («психологизм»).

«Первый период постановок Станиславского — подражание мейнтингам» — говорит Вахтангов, — «второй — чеховский театр (привлечен мейнтинген перенесен на внутреннюю сущность ролей — «нервизация») — тот же натурализм»³).

Во-вторых, вытекающее отсюда однообразие прямой сценической интерпретации различных пьес различных авторов. Поскольку для натурально-психологической школы единственным критерием верного и ложного искусства была жизненная правда, фотографическая верность оригиналу, поэтому на действительной жизни, потопляя этот театр и не мог создать многообразия театральных форм, рождающихся путем творческой деформации образов действительности. «Все натуралисты равны друг другу», — говорит Вахтангов, — постановку одного можно принять за постановку другого⁴. Тот способ разделения быта, который давал Художественный театр, не рождает художественного произведений, потому что

там нет творчества. Там есть только тонкий, умелый, острый результат наблюдений за жизнью⁵.

Так как актерское «нервизация» являлось для натурально-психологической школы самоцелью, целью искусства, то и все методологические условия, все та гениальная педагогическая изобретательность, которой обладал К. С. Станиславский, естественно, были направлены на то, чтобы добиться этого переживания от актера.

«Процесс переживания является главным моментом творчества и первой работой артиста», — говорит Станиславский в 1911 году. В этой плоскости он не признавал в то время никаких компромиссов. Он так же, как Сальвини, считал, что «актер должен чувствовать волнение при каждом исполнении роли, исполняет ли он ее один или тысячу раз», но он категорически отмахивался от всякого жонглирования «между сценическим и естественным переживанием», существовавшим различием, что артист, «сладко и смеясь, наблюдает свой смех и слезы» и таким образом живет «двойственной жизнью» на сцене. Он отверг тезис Сальвини о том, что искусство актера состоит именно в этом равновесии между жизнью и игрой. Он

пробовал «поднять физическое и душевное переживания» и не считал нужным платить какую бы то ни было «цану, условностям»⁶.

Посмотрим же теперь, каким образом специфическая природа театрального искусства, т.е. свойства того материала, с которым имеет дело театральный художник, оказывала свое влияние на творческий метод натурально-психологической школы.

Материалом в сценическом искусстве является актер — живой человек. Переживаний актера, по Станиславскому, главное. Следовательно, овладеть материалом — значит добиться возможности по произволу в любой момент вызвать в актере любое живое чувство. Но чтобы таким образом овладеть материалом, нужно его изучить, нужно его познать. И Станиславский ищет путей к познанию человеческой психики, к познанию тех законов, которые управляют эмоциональной жизнью человека. Он ищет укрупнения в науке, изучает психологию, но много ли может дать для действительного познания природы психических явлений идеалистическая психология. Материализм ни основ субъективного метода? Он ищет укрупнения личного у индусских народов, и действительно, как-то у них таинство, поскольку те, стремясь к укрупнению в человеке как бы то ни было жизненной активности, были этой своей задачей принуж-

дены к основательному экспериментированию в области человеческой психофизиологии и в результате этого экспериментирования приходили иной раз к открытию весьма существенных свойств психофизиологической организации человека. Попробуй найти разрыв между объективным овладением различными оторванными психофизиологическими функциями человека, например, овладением только, например, олимпийским, какой, инстинкцией; эти приемы помогали, конечно, развиваться, для своих особых, весьма чуждых не только нам, но и Станиславскому, целей, — поскольку пытались только приблизиться к этим приемам для своих, своих целей.

Однако, разумеется, не могли были главным источником, из которого черпал Станиславский. Такими источниками были, во-первых, наблюдения над творческой практикой целого ряда выдающихся актеров и, во-вторых, собственный творческий (актерский и режиссерский) опыт. На основании собственного творческого опыта, эмпирическим путем, К. С. Станиславский пришел к целому ряду гениальных открытий, находивших себе в настоящее время полное подтверждение со стороны материалистической науки.

Что же произошло в результате? В результате стал забываться целый клубок противоречий. Нутрия на основе своей творческой практики подлинную природу человека, обнаруживая подлинный, психофизиологические законы человеческого поведения, Станиславский

не мог не прийти к противоречию со своим собственным эмпирическим творческим установками. Имея в своей практической работе дело с актером, — живым человеком, т.е. в сущности не считая, как с каким-то высокоорганизованной материей, и, стало быть, естественно сталкиваясь с действием объективно существующих законов, которым эта материя подчинена, Станиславский опаздывала вынужденным с этими законами считаться, их познавать, ими пользоваться для того, чтобы добиться тех целей, которые он перед собой ставил. Но эти цели, будучи в сущности совсем идеалистическими, неизбежно должны были каждый раз вступать в конфликт с эмпирическим путем обнаружения законов материалистической природы человека. Вот корень того обстоятельства, что Станиславский так часто противоречит самому себе.

Смысл искусства Станиславский видит в раскрытии внутренней жизни действующих лиц, т.е. субъективной стороны человеческой личности. Но творческий опыт приводит его к формуле: «работать над ролью, значит искать отношения». Отсюда вытекает объективно правильная посылка на сцене, как на комплексе его отношений к окружающей среде. Однако уже недалеко до признания того, что самым существенным в образе является не субъективная сторона его жизни, а объективные его связи и отношения. Субъективная же сторона переживания образа, — это тот сигнально-служебный аппарат, с помо-

³ Дзисенин Е. В. Вахтангова, 26 марта 1921 г.

⁴ Беседы Е. В. Вахтангова с учениками, 1922 г.

⁵ Беседы К. С. Станиславского с молодежью: МХТ, записанные Е. В. Вахтанговым, 1911 г.

